El simultaneísmo en Apollinaire y Proust

Resumen

Apollinaire y Proust participan de un tiempo histórico, el de las vanguardias. Aunque no se conocieron ni se influyeron mutuamente, comparten la estética cubista; uno en poesía, otro en prosa. Apollinaire y su poesía se sitúan en un momento de transición entre un mundo que arrasará la primera guerra mundial y otro que surge, más moderno y rupturista con la tradición artística. Se seleccionan dos poemas de Apollinaire para dar cuenta del simultaneísmo y de la técnica de yuxtaposición propias del cubismo.

Proust representa en sus novelas de *À la recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido)* el mundo de la *belle époque* en un viaje al interior de la mente que no es lineal, sino que yuxtapone distintos momentos en la vida de los personajes, según la corriente del simultaneísmo. Esta estética, propia del cubismo, señala diferentes aspectos de un personaje o de un objeto, no solo percibidos a través de distintos ángulos espaciales sino también en el decurso del tiempo. Estos rasgos de la escritura proustiana son examinados en la primera novela del escritor, *Du côté de chez Swann* (*Por el camino de Swann*).

Palabras clave: Poesía. Novela. Cubismo. Yuxtaposición. Simultaneísmo

The simultanism in Apollinaire and Proust

Abstract

Apollinaire and Proust share a historical time, the time of avant garde. Although they didn’t meet or influence each other, they share the cubist aesthetic, one of them at poetry and another at prose. Apollinaire and his poetry are located at a moment of transition between a world that will be devastated by the First World War and another arising more modern and disruptive of artistic tradition. Two poems are selected to account for simultaneism and the juxtaposition, technique characteristic of cubism.

Proust represents in *À la recherche du temps perdu* the world of *belle époque* in a journey non-linear into the mind, juxtaposing different moments in the lives of characters according to the current of simultaneism. This esthetic may be considered close to cubism because it shows different features of a character or an object which are perceived through different spatial angles and through de time. This features of proustian writing are examined in the first novel of the writer, *Du côté de chez Swann.*

Key words

Poetry. Novel. Cubism. Juxtaposition. Simultaneism.

Introducción

Guillaume Apollinaire (1880-1918) cuyo verdadero nombre era Wilhelm Apollinaris Kostrowitzki, y Marcel Proust (1871-1922) fueron contemporáneos, no obstante, no se conocieron ni se influyeron mutuamente. Apollinaire y Proust compartieron una época signada por grandes cambios sociales, políticos y económicos que afectaron a todas las actividades culturales. En las artes y en la literatura se produjo un abandono de la estética tradicional y una transformación en la forma de la representación. Hay una evidente relación entre la experiencia sobre los enormes cambios del inicio del siglo y las tentativas artísticas del simultaneísmo. Este movimiento fue desarrollado por el pintor Robert Delaunay y su esposa Sonia. Consiste en introducir el principio del contraste simultáneo de colores en la pintura, pero también en la moda de la ropa y de la decoración. Acudimos a la definición de Viart:

> *Le simultanéismo es un mouvement artistique qui naît au début du XXème siècle et correspond à l'émergence d'un nouveau regard sur le monde, d'une conscience nouvelle et, bien évidemment, des tentatives de l'art d'en rendre compte (…) de l'expérience du débordement (…) de l'efervescence neuve d´un monde issu de la révolution industrielle. Les revendications de simultanéité ont ainsi été une forme de réponse à l'épreuve de ce vertige* (Viart, 1996: 19). [El simultaneismo es un movimiento artístico que nace a comienzos del siglo XX y corresponde a la emergencia de una nueva mirada sobre el mundo, de una conciencia nueva y, evidentemente, de los intentos del arte de dar cuenta (…) de la experiencia del desenfreno, (…) de la efervescencia nueva de un mundo surgido de la revolución industrial. Las reivindicaciones de simultaneidad han sido una forma de respuesta a la experiencia de ese vértigo]. [1]

Hay dos aspectos que son propios del simultaneímo: la desaparición del sujeto y la multiplicidad sensible de la obra pictórica, recurso fundamental en la obra de Apollinaire. Dichos rasgos son propios de los *Caligrammes* cuyo antecedente es "Un golpe de dados" de Mallarmé en que se presentan diferentes caracteres tipográficos en distintas disposiciones lo cual posibilita variadas lecturas: "El poema no es una comunicación autoritaria y unidireccional, sino que se convierte en un tejido hecho por varios tejedores simultáneos, incluido el lector" (Matamoro, 2018: 6).

[1] La traducción pertenece a la autora de este trabajo.

El simultaneísmo es coetáneo del cubismo. El arte, luego de Cézanne, hace coexistir las imágenes sucesivas del universo en una simultaneidad viviente que depende totalmente del cerebro. *"La nouvelle plastique est une construction du monde, une simultanéisation de la durée sans équivalent"* (Martin, 2006: 52). ["La nueva plástica es una construcción del mundo, una simultaneidad de la duración sin equivalente"].[2] Delaunay busca una forma dinámica de fragmentación con la yuxtaposición de colores que resultan en tensión por intervalos. La percepción simultánea de diversas capas espaciales implica la transparencia. En este sentido, el vitral es una experiencia de transparencia, de la fusión de colores que se penetran mutuamente en un simultaneísmo sin resistencia, como se ve en los vitrales de Proust. Los vitrales someten a los objetos a una distorsión luminosa en una descripción que corresponde a una serie de momentos que se repiten en forma análoga porque los vitrales tornasolaban siempre "los días de poco sol". La descripción constituye una visión fragmentada debido a los efectos de las luces y las sombras sobre las piedras. La incesante alteración de la luz hace variar las proyecciones de los vitrales cuyos "cristalitos en rombo tomaban la profunda transparencia, la intangible dureza de zafiros (…) tras los cuales sentíase una momentánea sonrisa de sol" (Proust, 1983: 79).

Apollinaire y Proust están ligados al cubismo por sus técnicas de escritura. El primero manifestó su admiración por los pintores de esa corriente por medio de sus trabajos críticos, en particular, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (1913). Proust presenta descripciones, que bien pueden llamarse cubistas, donde el espacio es aprehendido dividiéndolo, trozándolo, como lo muestra Macheray respecto de Combray y sus alrededores. En efecto, dicho paisaje se destaca como un conjunto de trozos ajustados unos a otros, vistos de modo fragmentario, combinando los caracteres del análisis y síntesis (Macheray, 2015: 35):

[2] La traducción pertenece a la autora de este trabajo.

> Combray, de lejos, en diez leguas a la redonda, visto desde el tren (…) no era más que una iglesia que resumía la ciudad, la representaba y hablaba de ella y por ella a las lejanías, y que ya vista más de cerca mantenía bien apretados, al abrigo de su gran manto sombrío, en medio del campo y contra los vientos (…) los lomos lanosos y grises de las casas, ceñidas acá y acullá por un lienzo de muralla que trazaba un rasgo perfectamente curvo, como en una menuda ciudad de un cuadro primitivo (Proust, 1983: 65).

Marcel Proust (1871-1922) publica el primer volumen *Du côté de chez Swann de Á la recherche du temps perdu* en 1913, en tanto Apollinaire imprime *Caligrammes.* Esta primera novela presenta dos mundos en declinación: el de Swann, la alta burguesía, y el de Guermantes, la aristocracia, pero, a diferencia de Apollinaire en "Zone", no anuncia una nueva época. "Zone" presenta en simultaneidad el pasado que se aleja y el presente que se asoma. Apollinaire se inspiró en el aporte de Delaunay para crear un simultaneísmo poético novedoso que rompe con lo sucesivo y lineal del poema. La superposición de objetos simultáneamente percibidos es característica de la representación en Proust. Analizaremos cómo se presenta el simultaneísmo en algunos textos de ambos autores.

El simultaneísmo en Apollinaire y Proust

Apollinaire es una figura nueva que es bisagra de las vanguardias, aunque sin pertenecer a ellas. Intenta fijar en una conferencia-manifiesto la carta orgánica del arte moderno. Es un innovador que quiere englobar todas las estéticas: (*L'esprit nouveau) « Il prétend encore hériter des romantiques une curiosité qui le pousse à explorer tous les domaines propres à fournir une matière littéraire qui permette d'exalter la vie sous quelque forme qu'elle se présente"* (Apollinaire, 2017: 1) [(El espíritu nuevo) "pretende todavía heredar de los románticos una curiosidad que lo empuja a explorar todos los dominios propios para proporcionar una materia literaria que permita exaltar la vida bajo alguna forma en la que ella se presente"]. [3]

[3] La traducción es de la autora de este trabajo.

Apollinaire y su poesía se sitúan en el momento de articulación entre un mundo que se va y otro que surge, sin que esto signifique una situación conflictiva para el poeta: la *belle époque* se despide para dar paso a la contemporaneidad más moderna: el periodo vanguardista iniciado por el poeta con "Zone" de *Alcools* (1913). La acelerada evolución del mundo moderno ofrece un nuevo espectáculo que exige otras técnicas como la fragmentación de la materia poética y la fractura de la secuencia lógica. En este sentido, dice Yurkievich: "El poeta entrevé que la amplitud y aceleración de los cambios históricos, la mudanza vertiginosa de la realidad exterior, el continuo avance tecnológico y los progresos del conocimiento engendran una nueva experiencia y, por ende, una nueva visión del mundo" (1968: 18).

La influencia del cubismo y del futurismo en Apollinaire se produce hacia 1913, con la técnica del *collage,* con el predominio de los recursos fónicos, rítmicos y plásticos que activan el lenguaje y suprimen la sintaxis, como se verá en algunos poemas de *Caligrammes*. El *collage* se caracteriza por la presentación de fragmentos de distintas realidades, recortes de inscripciones integradas dentro del caligrama, a modo de mosaico. Asimismo, esta técnica presenta una visión simultánea de varios planos y esto es lo que interesa aquí, para este trabajo. *Caligrammes* fue compuesto entre 1913 y 1918. Presenta seis secciones como las seis caras de un cubo. Existe una profunda vinculación de la poesía de Apollinaire con la pintura cubista. En efecto, los poemas muestran una anulación del ordenamiento espaciotemporal. El poeta no acepta la linealidad del tiempo que atentaría contra su propuesta del simultaneísmo. El cubismo practica por caminos diferentes, similares tentativas de reproducción de la realidad temporal y espacial, es decir, la multiplicidad de puntos de vista. El abandono de la perspectiva clásica, aspecto en que se apoya el cubismo, toma como fundamento una focalización simultánea desde distintos puntos en el espacio, abandonándose así la mímesis tradicional. Se supera lo representacional propio de la tradición artística, por un arte no

figurativo, provocando al lector a una activa participación, a una recreación, algo semejante al efecto que produce el *collage: "Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'ímitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu´à la création"* (Apollinaire, 2014: II). [Lo que diferencia al cubismo de la antigua pintura es que no es un arte de imitación sino de concepción que tiende a elevarse hasta la creación"]. [4]

En *Méditations esthétiques*, Apollinaire señala que tanto los poetas como los artistas tienen la tarea de renovar sin tregua las apariencias que reviste la naturaleza a los ojos humanos. Al representar la realidad tal como la crea, el artista puede dar la apariencia de las tres dimensiones, es decir, puede *cubicar:*

> *En représentant la réalité conçue ou la réalité créée, le peintre peut donner l'apparence de trois dimensions, peut en quelque sorte cubiquer. Il ne le pourrait pas en rendant simplemente la réalité-vue, à moins de faire du trompe l´oeil en raccourci ou en perspective, ce qui déformerait la qualité de la forme conçue ou créée (Apollinaire, 2014: VII).* [Representando la realidad-concebida o la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de tres dimensiones, puede de alguna manera *cubicar*. No lo podría devolviendo simplemente la realidad-vista, a menos que haga artificio en atajo o en perspectiva, lo que deformaría la calidad de la forma concebida o creada].[5]

El cubismo auténtico sería el arte de pintar nuevas composiciones con elementos formales tomados, no de la realidad de la visión, sino de la concepción. Esta escuela se destaca por una pintura independiente de toda percepción visual, el abandono de la mímesis y de la geometría euclidiana. La inclusión de distintos puntos de vista es común al cubismo y a Proust. En efecto, el escritor presenta en su obra una mirada de mil facetas. Se trata de la representación de un motivo a partir de varios puntos de vista. El cubismo, comparativamente, establece una posición análoga al representar todos los lados de un objeto. En ambos casos, se trata de una multiplicación de lo real (Ribeiro Baltor, 2001: 164). La superposición de objetos simultáneamente percibidos es característica de la representación de Proust (Genette, 1966: 49). Los lugares se desmaterializan, deslizándose los unos sobre los

[4] La traducción pertenece a la autora de este trabajo.
[5] La traducción pertenece a la autora de este trabajo.

otros, como Combray salido de una taza de té, aunque encerrado en una habitación del protagonista. Asimismo, los personajes se superponen en varios estados de modo que una figura se edifica en varios planos de "coherencias parciales" para construir una "incoherencia final" (Genette, 1966: 53), de modo que hay varias Odette, varios Swann, varias Albertinas: "*…et dans la serie indéfinie d'Albertines imaginées qui se succédaient en moi heure par heure…*" (Proust, 2014: 494). ["…y en la serie indefinida de Albertinas imaginadas que se sucedían en mí hora tras hora…"]. [6] El protagonista proustiano presenta el rostro de Albertina por medio de variadas perspectivas y de diferentes formas producidas por una misma faz a lo largo del tiempo. Además, hay superposición en las figuras de los personajes. Así está el Swann de los círculos aristocráticos frecuentados por él, y el imaginado por la tía del narrador: el oscuro personaje que en las sombras de la noche se destacaba en el jardín. Otra faceta es la que se formaban los padres del protagonista quienes ignoraban la vida mundana de Swann hasta que el casamiento con Odette les dio la pauta acerca de qué medios sociales frecuentaba. Así, con las diferentes apreciaciones de distintos personajes llegaba a completarse el vecino de los abuelos en un ser total. La memoria unifica el prisma de los Swann que el narrador conocerá más tarde con exactitud, con el primero, "imagen del ocio", que se parece menos al posterior (Proust, 1983: 32). De este modo, al igual que en la memoria se despliegan en unos segundos los diferentes cuartos de dormir, también se abren en el recuerdo las distintas caras de este personaje.

Barthes, en el apartado "Proust y los nombres" de *El grado cero de la escritura*, dice que el nombre con mayúscula es un signo y, como tal, pleno de sentidos, capaz de ser explorado. El nombre de Swann tiene "espesor semántico" pues implica una simultaneidad de figuras; además, al evocarlo, surgen, en sincronía, una totalidad de significaciones, matices, impresiones. Toda la *Recherche* es la historia de una escritura. El protagonista se pregunta si vivirá lo

[6] La traducción pertenece a la autora de este trabajo.

suficiente como para escribir su obra. Entonces hay una convergencia entre el momento de consolidar su vocación de escritor y de sentir la fuerza para concretar su proyecto, con el temor de no poder alcanzar a realizarlo (Barthes, 1985: 173). El nombre construye una realidad que subyace en la memoria donde coexiste la vida mental, todo lo vivido.

También Odette es un personaje prisma cuyas distintas facetas son evocadas por los recuerdos de las opiniones sobre ella que se superponen: mujer mantenida, según algunos, pero para Swann, "mujer de corazón compasivo para con los que sufren" (Proust, 1983: 371); la Odette odiosa porque lo engañaba con Forcheville, converge con la Odette que le sonreía"con sonrisa cargada de cariño" (Proust, 1983: 358).

Respecto del simultaneísmo en Apollinaire, lo señalaremos por medio de dos poemas de *Caligrammes*: "Les fenêtres" ["Las ventanas"] y "Lundi, rue Christine" ["Lunes calle Cristina"], en los cuales el poeta yuxtapone arbitrariamente elementos del entorno cotidiano. El caligrama es una escritura poética basada en la visualidad, algo llamativo en un poeta que se inclinaba por la oralidad y la sonoridad. Reúne lo lingüístico y lo icónico, constituyéndose en un signo a identificar y no tanto en textos legibles.

"Les fenêtres" ("Las ventanas") fue compuesto por Apollinaire en 1912 para servir como introducción a un catálogo de una exposición de pintura realizada por Robert Delaunay en Berlín. Se trata de una poesía del simultaneísmo y del color, poema-conversación que resulta ilustrativo de la nueva estética orientada hacia la simplificación de la sintaxis poética. Apollinaire comparte con Delaunay la búsqueda del simultaneísmo en el plano de la abstracción; así apunta a encontrar la armonía pictórica en la yuxtaposición de los colores, concentrándose en el papel de la luz, principio creador original. Delaunay había presentado un cuadro titulado *Representación simultánea: París Nueva York Berlín Moscú La Torre simultánea* que tiene su correlato con unos versos de "Les fenêtres": "*Paris*

Vancouver Hyères Maintenon New York et les Antilles" (Apollinaire, 1926: 16). El poema se construye con superposiciones de imágenes plásticas: "*Du rouge au vert tout le jaune se meurt*". ["Del rojo al verde todo amarillo se muere"], verso que se repite casi al final de la poesía; "*Beauté pâleur insondables violets*" ["Belleza palidez violetas insondables"] y de elementos sonoros: "*Et l'oie oua-oua trompette au nord*". ["Y el ganso cua cua trompetea al norte"] y fónicos: "*Tours*" [la ciudad] y "*tours"* [torres]. El poeta apunta a representar la unidad en la diversidad de los componentes del poema y a una recomposición por medio de la yuxtaposición. El blanco en "*Le blanc train de neige*" ["El blanco tren de nieve"] es el color que se descompone en diversos colores a través del prisma, así como el poema se descompone en yuxtaposiciones arbitrarias: "*une jolie jeune fille*" ["una linda joven"], "*le pauvre jeune homme*" ["el pobre joven"], "*une vieille paire de chaussures jaunes*" ["un viejo par de zapatos amarillos"] "*arbres creux*" ["árboles huecos"]. La descomposición del prisma se proyecta en la descomposición del día: "*multiples soleils et l'oursin du couchant*" ["múltiples soles y el erizo del poniente"], imagen del sol del ocaso presente también en "Zone" que finaliza con versos que aluden al atardecer: "*Soleil cou coupé*" ["Sol cuello cortado"]. Los rayos del prisma tienen su equivalente en las figuras de red propias de *"araignées quand les mains tisaient la lumière*" ["arañas cuando las manos tejían la luz"] y en los rieles que suponen el paso del tren cubierto de nieve. Todos los objetos evocan la vibración de los colores. Se destruye la perspectiva. Asimismo, el tiempo también se yuxtapone: mediodía, tarde y también hay mezcla de los tiempos verbales: "*se meurt*" ["se muere"] (presente), "*se mouchait*" ["se sonaba la nariz"] (pretérito imperfecto), "*soulèveras*" ["elevarás"] (futuro imperfecto) (Apollinaire, 1926: 15-26). La ventana del poema equivale a un cuadro.

El otro poema elegido es "Lundi rue Christine" ["Lunes calle Cristina"] de 1913. El título mismo sugiere el estilo telegráfico, el carácter circunstancial de la poesía que adquiere un tono conversacional propio del espacio de un café en la calle Christine

donde el poeta se ha reunido con amigos. Estos poemas de la cotidianeidad fijan un momento frágil de la vida cotidiana. La yuxtaposición de objetos que presenta es similar a la manera como los poetas cubistas reúnen materiales y objetos heterogéneos en un cuadro. El simultaneísmo está también presente, como en el poema anterior, con yuxtaposiciones como: "*trois becs de gaz*" ["tres picos de gas"], "*des piles de soucoupes de fleurs, un calendrier*" ["montones de platillos de flores un calendario"], "*la fontaine coule*" ["la fuente mana"], "*robe noire comme ses ongles*" ["vestido negro como sus uñas"], "*la bague en malachite*" ["el anillo de malaquita"], "*le sol est semé de sciure*" ["el suelo está cubierto de serrín"]. Asimismo, hay simultaneísmo en lo espacial con la mención de lugares precisos*: Luxembourg, Chine, Smyrne, Naples, Tunisie.*

Son frecuentes los registros de lenguas populares y del argot: "*Cher Monsieur vous êtes un mec à la mie de pain*" ["Querido señor usted es un piojoso"], "*Je dois fiche près de 300 francs à ma probloque*" (Apollinaire, 1926: 31-32). ["Debo carajo 300 francos a mi patrona"] en una alternancia de la instancia que habla, un observador que percibe la escena o locutor no personaje (no hay empleo del yo ni del tú) que realiza una afirmación impersonal (Fernández-Cozman, 2021: 6). Se multiplican los alocutarios juntamente y los registros de lenguas dando una impresión de confusión general y fuerte oralidad que es otro ejemplo de simultaneísmo.

También hay simultaneísmo en la obra de Proust como viaje al interior de la mente no lineal sino yuxtaponiendo distintos momentos de la vida del personaje narrador lo cual nos lleva a considerar la presencia del cubismo en su obra. En este sentido señala Silvia Solas:

> ...la relación con ciertas manifestaciones pictóricas posteriores, como el surrealismo o el cubismo, puede sustentarse, por ejemplo, en el papel de los sueños, de las distorsiones, de lo ilusorio, del espejismo, las superposiciones, presentes en las descripciones de las obras de Elstir –y, por otro lado, en la novela toda– (2004: 3).

Genette acuña la categoría de palimpsesto aplicada a la narrativa proustiana, categoría que tiene correlato en el simultaneísmo pues

en ambos hay una superposición: *"…l'oeuvre de Proust est un palimpseste oú se confondent et s'enchevêtrent plusieurs figures et plusieurs sens, toujours présents tous à la fois…"* (Genette, 1966: 67). […la obra de Proust es un palimpsesto donde se confunden y se enredan varias figuras y varios sentidos, siempre presentes todos a la vez…]. [7]

Intentaremos demostrar este rasgo de la narrativa proustiana con ejemplos tomados de la primera de las siete novelas, *Du côté de chez Swann,* formada por tres relatos de tres épocas diferentes: fines del siglo XIX, los años 1879-1881 y una mañana de 1913, ligados por redes de correspondencias en el espacio, en el tiempo y entre los personajes cuya unidad la establece el narrador. Esta conciencia adulta yuxtapone sin cesar los diversos rostros del tiempo y de los personajes que no son sino uno en la memoria. Apunta a dar cuenta de la totalidad: de los seres, de las sensaciones, de lo más simple a lo más complejo (Cogan, 2012: 153). El texto instala al lector en la vida del "yo", vida en que los comienzos y los finales se estiran indefinidamente y se mezclan con el paso del tiempo. Al iniciarse con el adverbio "*longtemps*" (hace tiempo) neutraliza la expresión de un comienzo y un fin manifestando una duración pura lo que permite el simultaneísmo por medio de los acontecimientos, personajes y objetos evocados de distintos momentos que confluyen en unos breves segundos en la memoria. En esta reconstrucción del pasado, la trama del texto proustiano se arma con trozos viejos y nuevos a modo de *patchwork:* "*De ces collages de la mémoire va se dégager un portrait psychologique du narrateur qui se souvient d'instants assemblés à la manière d'un puzzle"* (Dezon-Jones, 2015: 20). ["De estos *collages* de la memoria, se va a desprender un retrato psicológico del narrador que recuerda instantes reunidos a la manera de un rompecabezas"]. [8] *Patchwork, collage,* rompecabezas, todas estas metáforas explican la existencia de un simultaneísmo en la forma en que el narrador evoca el pasado. Deleuze explica esta técnica sosteniendo que la obra del escritor no es una recuperación

[7] La traducción es de la autora de este trabajo
[8] La traducción es de la autora de este trabajo.

absoluta del pasado, sino que se trata de una coexistencia de los tiempos que han sido, dando mayor relevancia al presente:

> …si el presente no fuese pasado al mismo tiempo que presente, si el mismo momento no coexistiera tanto como presente que como pasado, nunca pasaría, nunca un nuevo presente vendría a reemplazar a este. El pasado tal como es en sí coexiste, no sucede al presente que ha sido (Deleuze, 1995: 70).

Otro ejemplo de simultaneísmo lo forman el Combray revisitado por la memoria voluntaria de un adulto insomne y el Combray que retoma vida al saborear la magdalena embebida en el té. Desde la primera frase, la voz del narrador evoca un antes no identificable ni reconocido respecto del presente de la enunciación; un antes multiplicado infinitamente: “Mucho tiempo he estado acostándome temprano” (Proust, 1983: 11). Al inicio, se produce el despertar del personaje narrador adulto en que confluyen los distintos momentos del pasado. En realidad, recuerda distintos despertares que se despliegan como un abanico superponiéndose a ese primero del inicio que se introduce en el pasado, haciendo converger los tiempos. Así “a veces”- dice- se despertaba por breves momentos como para escuchar el chasquido de los muebles de la habitación; otras veces, retrocedía a la época de niño, cuando temía que su tío le tirara de los bucles, miedo que se disipó el día que se los cortaron: dos momentos del pasado referentes a lo mismo. El narrador resume estas experiencias de la duermevela de este modo:

> Estas evocaciones voltarias y confusas nunca duraban más allá de unos segundos; y a veces no me era posible distinguir por separado las diversas suposiciones que formaban la trama de mi incertidumbre respecto del lugar en que me hallaba… (Proust, 1983: 16).

El protagonista, en unos pocos segundos, vuelve a ver las habitaciones donde había estado a lo largo de su vida. Las posiciones del cuerpo se asocian a los recuerdos de los cuartos donde había dormido en un simultaneísmo temporal y espacial:

> Su memoria, memoria de los costados, de las rodillas, de los hombros, le ofrecía sucesivamente las imágenes de las varias alcobas en que durmiera, mientras que, alrededor suyo, las paredes invisibles, cambiando de sitio según la forma de la habitación imaginada, giraban en las tinieblas (Proust, 1983: 15).

La superposición de los diferentes dormitorios de invierno y de verano es producto de los sueños donde confluían todas las habitaciones: "…yo iba viendo todas las alcobas que había habitado durante mi vida y acababa por acordarme de todas en las largas ensoñaciones que seguían a mi despertar" (Proust, 1983: 16). Asimismo, hay una convergencia en la rememoración de los espacios en la vida del narrador: Combray, París, Dozières, Venecia, Florencia, se superponen en una noche de insomnio para detenerse en Combray, sitio del despliegue de todos los recuerdos de las novelas de *A la recherche du temps perdu.* Uno de esos momentos es la alusión al beso materno antes de dormir, con una descripción modelo -podemos decir- de las múltiples veces que ese ritual de amor tenía lugar. De este modo, hay un simultaneísmo real con una descripción modelo y la secuencia de otras despedidas que tendrían una presencia virtual en relación con la presentada en el relato; por eso dice "muchas veces" respecto de que deseaba llamar a su madre para otro "beso de paz". También convergen las noches en que su madre no iba a saludarlo: "…eran buenas esas noches cuando mamá se estaba en mi cuarto tan poco rato, por comparación con otras en que había invitados a cenar y mamá no podía subir" (Proust, 1983: 24). También hay simultaneísmo con un tiempo hipotético que el narrador imagina cuando, al no permitírsele quedar a la mesa todo el tiempo, debía recibir el beso de su madre ante los comensales.

También el simultaneísmo se produce cuando el narrador dice: "Combray existía a otras horas" (Proust, 1983: 60), en particular, con el episodio de la magdalena en que el pueblo surge de las profundidades del ser hasta la superficie, en un "instante antiguo" que logra elevar desde la oscuridad del interior psíquico "el edificio enorme del recuerdo". Este está conformado por la casa, luego emerge el pueblo con la plaza, las calles, los caminos, la iglesia. Todo surge simultáneamente, en un instante que en adelante ha de ir desplegándose en los detalles del pasado. El "instante antiguo", la magdalena embebida en té en casa de la tía, se yuxtapone al "instante idéntico", más reciente, del té con magdalena ofrecido por

su madre, momento que también despliega los recuerdos de Combray.

Puede mostrarse otro ejemplo de simultaneísmo por medio de los paisajes que el personaje narrador lee en los libros los cuales se le representan con mayor vivacidad en la imaginación que los que Combray le ofrecía. Esos paisajes eran parte real de la naturaleza merecedora de conocerla en profundidad. La impresión no se la provocaban los lugares que frecuentaba porque las cosas que vemos no tienen el mismo encanto que las ideas y la imaginación que están en el interior del ser. Esta experiencia la reconoce el protagonista como un caso de simultaneísmo: “En fin, al ir siguiendo de dentro afuera los estados simultáneamente yuxtapuestos en mi conciencia, y antes de llegar al horizonte real que los envolvía, me encuentro con placeres de otra clase…” (Proust, 1983: 110). Esos placeres son los que le producen el atardecer y las campanadas de las torres de Saint-Hilaire que interrumpían “la azulada superficie del silencio” en esas “horas silenciosas, sonoras, fragantes, limpias” (Proust, 1983: 111). Las sinestesias de estos ejemplos constituyen superposiciones sensoriales que intentan transmitir la experiencia estética de una tarde en Combray. Asimismo, la descripción de los campanarios de Martinville se yuxtapone con un texto de otro momento del pasado compuesto en el coche del doctor Percepied y hallado más tarde. La presencia de las torres de Saint-Hilaire, que el narrador apreciaba desde el tren al llegar a Combray, replican su presencia en otros lugares del texto con su figura o con sus campanadas que marcan las horas y las actividades de los habitantes del pueblo y alrededores. Esta obra arquitectónica produce un efecto sincrónico pues, cada vez que el narrador contempla alguna torre en otro lugar, siente en su interior “tierras conquistadas al olvido” (Proust, 1983: 87), ya las doce campanadas del mediodía acompañaran los almuerzos preparados por Francisca, ya disfrutara con sumo agrado una tarde placentera “cuando daba la una en el campanario de Saint-Hilaire (y) veía caer trozo a trozo aquella parte ya consumada de la tarde…” (Proust, 1983: 110). Más adelante, a la visión de los dos campanarios

de Saint-Hilaire se une la de otro que es el de Vieuxvicq, de modo que así surgen, en ritmo ternario, las metáforas de las tres torres en simultaneidad: tres pájaros, tres pivotes de oro, tres flores pintadas en el cielo, tres niñas (Proust, 1983: 218).

Además, el simultaneísmo se proyecta en lo temporal; no está solo en los diversos momentos en que, a lo largo del relato, el sonar de las campanas va hilvanando el texto, sino también, en una misma página: “Y a cada hora que daba me parecía que no habían pasado más que unos instantes desde que sonara la anterior…” (Proust, 1983: 111).

En la segunda parte de *Du côté de chez Swann,* “Un amor de Swann”, el recuerdo de los paseos por ambos lados, uno cada vez, nunca los dos a la vez, se funden en una experiencia simultánea: “… una vez por el lado de Méséglise y otra por el lado de Guermantes, los encerraba, por así decirlo, lejos uno de otro, y sin poderse conocer, en los vasos herméticos e incomunicables de tardes distintas (Proust, 1983: 165). El primer recuerdo del paseo por el camino de Swann está asociado al espino blanco: “En el camino susurraba el aroma de los espinos blancos”, (Proust, 1983: 168) y al altar de la Virgen adornado con esas flores. Este recuerdo es simultáneo a las distintas sensaciones que dicha planta le produce al narrador: “…olor invisible y fijo, presentándosele a mi pensamiento, que no sabía lo que hacer con él, perdiéndole y volviendo a encontrarle, entregándome al ritmo que lanzaban sus flores…” (Proust, 1983: 169). El espino florido vuelve a aparecer en relación con Gilberte pues su nombre le supo al narrador el mismo aroma que el de sus flores: “…su nombre había aromado aquel lugar junto a las plantas de espino rosa…” (Proust, 1983: 174). Los espinos estaban en el atajo hacia Tansonville, la propiedad de Swann, lugar donde el narrador se despide de ellos llorando.

Hay simultaneísmo en todos esos recuerdos añadidos unos a otros que no forman más que una masa, pero que el personaje podía distinguirlos entre los más antiguos y los más recientes. Con

diferentes y yuxtapuestas capas, los recuerdos conforman la unidad de una morada reconstruida en las tinieblas del sueño que se conciertan con las sensaciones del despertar. Otro recuerdo de Combray, como ejemplo de simultaneísmo, es el de la linterna mágica que recorre la obra pues aparece en numerosas ocasiones que amplían, en su simultaneidad, el episodio que aparece la primera vez, experiencia que se recordará en toda la novela. La linterna mágica proyecta un mundo misterioso y bello sobre el espacio cotidiano del cuarto de Combray; es similar a la mirada del artista que traza una cosa sobre otra, produciéndole encanto e inquietud: "A la luz de la linterna no reconocía mi alcoba y me sentía desasosegado…" (Proust, 1983: 19). El narrador percibe, al mismo tiempo, su cuarto y las proyecciones de la linterna mágica. Como dice Genette, el rasgo más característico de la representación proustiana es la superposición de objetos simultáneamente percibidos (Genette, 1966: 49). Más adelante, identifica la linterna con la acción del tiempo proyectada en los cuerpos por su linterna mágica. Los distintos espacios donde recuerda la linterna adquieren un carácter temporal desdibujándose. El palimpsesto del tiempo y del espacio, las visiones discordantes, constantemente contradichas y reconciliadas a través de un incansable movimiento de disociación y síntesis, constituye la visión proustiana (Genette, 1966: 51).

Respecto del lado de Guermantes, este camino le enseñó al narrador a diferenciar los estados de ánimo que se suceden en él, "estados contiguos" aunque no intercomunicados, de modo que uno suplanta al otro. Los dos lados, Méséglise y Guermantes, con sus sensaciones, imágenes y emociones, residen en el interior del narrador en un mismo nivel de su pasado. Señala que ambos lados "unieron dentro de mí indisolublemente impresiones distintas que no tenían otro lazo que haberlas sentido allí al mismo tiempo" (Proust, 1983: 222).

Finalmente, la frase de la sonata de Vinteuil constituye otro ejemplo de simultaneísmo referente al amor de Swann por Odette. La primera vez, la escucha el enamorado en casa de los Verdurin. Solía pedirle a Odette que la tocara en el piano porque "Para Swann la

frase continuaba espiritualmente asociada a su amor por Odette" (Proust, 1983: 283). Este tema musical había transformado el interior de Swann al despojarlo de lo material y de lo humano para vaciarlo y ocupar así el lugar desocupado porque la frase escondía el dolor debido a la evidencia de la fragilidad del amor. Más adelante, en otra comida en casa de los Verdurin, Swann repetirá las sensaciones provocadas por la música de Vinteuil: "Y Swann corrió hacia ella, desde lo más hondo de su corazón" (Proust, 1983: 315). La frase de la sonata está siempre ligada al pensamiento de Odette; así ambas se unen en el recuerdo cuando el personaje escucha este tema musical en el jardín de un restaurante o en una fiesta dada por la marquesa de Saint-Euverte. Se trata de distintos momentos y distintos lugares que, sin embargo, en el relato se vuelven simultáneos a través del recuerdo surgido en la mente del narrador.

La tercera parte, "Nombres de tierras. El nombre", anticipa y converge con el relato de *Le temps retrouvé* (*El tiempo recobrado*) donde reaparecen los personajes con sus cuerpos y almas marcados por el accionar del tiempo los cuales, en esta parte de la primera novela, se pasean por los lugares recorridos en su juventud: "Y, ¡ay!, en el paseo de las acacias, en el paseo de los mirtos, aún vi algunas, ya muy viejas, sombras terribles de lo que fueron, errantes, buscando desesperadamente yo no sé el qué en los bosquecillos virgilianos" (Proust, 1983: 502). El final de *Por el camino de Swann* pone en simultaneidad a todos los personajes que reaparecerán en *Le temps retrouvé*, la última novela de la serie de *À la recherche du temps perdu*.

Conclusión

El simultaneísmo es un intento de dar cuenta, por medio del arte, de la experiencia de la transformación de una época, experiencia de la fragmentación del espacio y la fugacidad del tiempo. Apollinaire dio cuenta de esto en su poesía, pese a la mayor dificultad que implicaba respecto de la pintura, trasladando al poema las innovaciones hechas por Delaunay. Proust presenta episodios, como los señalados antes,

en que se instaura una vacilación por parte del protagonista, producida por una confusión del tiempo, del espacio y de sí mismo lo cual hace preguntarse a Poulet si no hay una simultaneidad en la conciencia que retoma el personaje al despertar (1982: 17), Apollinaire y Proust rescataron un tiempo de convergencia de dos mundos y de dos estéticas: la anterior a la guerra de 1914 y la nueva era de las vanguardias. El simultaneísmo les permitió yuxtaponerlas artísticamente.

Referencias bibliográficas

Apollinaire, Guillaume (1917). Conferencia "L'esprit nouveau et les poètes".

https://www.site-magister.com/esprit-nouveau.pdf

Apollinaire, Guillaume (1920). *Alcools.* Paris: Gallimard.

Apollinaire, Guillaume (1926). *Caligrammes.* Paris: Gallimard.

Apollinaire, Guillaume (1914). *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*. Université

Paris-Sorbonne: LABEX OBVIL, fuente: Guillaume Apollinaire, (*Méditations esthétiques) Les peintres cubistes.* (1913). Paris: Figuière, 84 p., 6pl.

http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/apollinaire/meditations-esthetiques

Apollinaire, Guillaume (1997). *Caligramas.* Madrid: Cátedra (para la traducción al español de los poemas de Apollinaire).

Barthes, Roland (1985). "Proust y los nombres" en *El grado cero de la escritura.* México: Siglo XXI.

Cogan, Gaëlle (2014). *Proust. Du côté de chez Swann.* Paris: Le Petit Littéraire.

Deleuze, Gilles (1995). *Proust y los signos.* Barcelona: Anagrama.

Dezon-Jones, Elyane (2015). Introducción a la edición *Du côté de chez Swann.* Paris: Librairie Générale Française.

Fernández-Cozman, Camilo Rubén (2021). "¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo".

Boletín de la Academia Peruana de la Lengua. vol. 69, n° 69.

http://portal.amelica.org/ameli/journal/497/4973490013/

Genette, Gérard (1966). *Figures I.* Paris: Du Seuil.

Macheray, Pierre (2015). “Proust et la question de la spacialité” en

https://philolarge.hypotheses.org/1614

Martin, Jean-Clet (2006). “Entre destruction et construction: Delaunay”. *Chimères,* n° 61, pp. 49 a 77. Édition Ères. https://www.cairn.info/revue-chimères-2006-2-page-49htm

Matamoro, Blas (2018). “Apollinaire, Picasso y el cubismo poético. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 492, junio 1991. https://www.cervantes virtual.com>obras apollinaire>.

Poulet, Georges (1982). *L’espace proustien*. Paris: Gallimard.

Proust, Marcel (1983). *Por el camino de Swann.* Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones Orbis, S. A.

Proust, Marcel (2014). *Du côté de chez Swann.* Paris: Le Livre de Poche.

Proust, Marcel ((2014). *À l’ombre des jeunes filles en fleur.* Paris : Le livre de Poche.

Ribeiro Baltor, Sabrina (2001) « A personagem proustiana e o cubismo ». *Caligrama : Revista de Estudos Românicos.* Rio de Janeiro. pp. 157-170.

Solas, Silvia Angélica (2004). “La ausencia de Picasso en la novela proustiana”. V Jornadas de Investigación en Filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía. La Plata.

https://www.aacademica.org/000-094/46.pdf

Viart, Dominique edit. (1996). *Jules Romain et les écritures de la simutanéité*, Lille: Presses du Septentrion.

Yurkievich, Saúl (1968). *Modernidad de Apollinaire.* Buenos Aires: Losada.